# 领字与慢词节奏、句法、结构的创新

蔡 宗 齐

(香港岭南大学 中文系,香港)

**摘　要:** 领字历来被视为探究词艺术特点的极佳切入点。领字的使用给慢词带来了节奏、句法、结构的重大创新。领字主要有一、二、三、四字四种,而一字领和三字领使用尤为频繁。在演唱吟诵的过程中,这两种领字分别与不同数量的双音、三音词结合,并采用固定的顿歇和密集用韵,从而人为地将1+4、3+3、3+4三种散文节奏改造为词中特有的诗歌节奏。在句法方面,慢词中一、三字领普遍引领多句,从而催生了具有头小尾大特征的主谓句群和题评节段。在领字所催生的各种创新之中,意义最为深远是慢词结构之质变。严格地说,小令始终未能冲破诗体结构的桎梏,词是到了慢词才发展出自己独一无二的结构。在以柳永所代表的早期慢词之中,领字的作用从句法层次扩展到结构层次,每个领字和所领部分横向地构成一个主谓句群或题评节段,而所有领字又纵向地紧紧连成一串,一种立体的连环式迭加结构便应运而生。这种结构前所未有、后无来者,堪称中国诗歌史上的一朵奇葩。在柳永之后,随着领字的蜕变和消失,在诗体结构影响回流的情况下,柳氏连环式迭加结构又衍出二元体迭加、序列迭加结构。柳永等人创立慢词,深入挖掘领字的特殊功能,引入所有这些新颖的节奏、句法、结构,从而创造出比诗体和小令"文更繁而意更深广"的词境。

**关键词:** 领字与慢词艺术特征;慢词节奏;慢词句法;慢词结构;慢词词境

**中图分类号:**I 217.2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2017)04-0077-14

探究词艺术特点,领字无疑是极佳切入点。这点古人早就注意到了,例如张炎《词源》就曾从领字角度定义词与诗之不同:"词与诗不同,词之句语,有二字、三字、四字,至六字、七、八字者,若堆叠实字,读且不通,况付之雪儿乎。合用虚字呼唤,单字如正、但、任、甚之类,两字如莫是、还又、那堪之类,三字如更能消、最无端、又却是之类,此等虚字,却要用之得其所。"①张炎主要是从词汇的角度来定义词体与诗体的本质区别。他认为诗体多为实字堆积,而词体不同,句子有长有短,且实字间以虚字,而这些虚字才是词与最明显的不同。从所列举的例子来看,张氏说的虚字即是后世词论家所称的"领字"。一般来说,领字往往是口语化的词语,而且多为强烈感叹,因此在声调上便多属于入声或去声字,在句首起到呼唤听者注意的良好效果。

领字不仅是诗词差异的重要标志,而且对于辨别小令和慢词两大类词亦大有帮助。按传统的分类,五十八字以内为小令,九十一字以上的词为慢词,又多被称作长调②。从小令到慢词的发展,仅仅是添加三十三个或更多字的量变,还是艺术形式的质变? 由于诵读慢词作品常常带来与小令不同的审美经验,我们很可能会觉得是一种质变。然而,如何运用语言分析来确定这种质变、较为精准地阐述慢词形式诸方面独特之处,却是尚待我们进行探索的课题。

本文将尝试以领字为切入点,对此课题开展较为系统的研究。如果说张炎只是在词汇的层次上谈

**收稿日期:**2017-03-24

**作者简介:**蔡宗齐,江西金溪人,伊利诺伊大学香槟校区东亚语言文学系教授,香港岭南大学中文系讲座教授。

**基金项目:**香港研究资助局优配研究金的资助(项目编号LU13400014)。

① 张炎:《词源》卷下,唐圭璋编:《词话丛编》第一册,北京:中华书局1986年版,第259页。

② 慢词这一观念来源于乐曲之"慢",而长调的定义始于《草堂诗余》,则是单纯以字数区分的概念。因此,慢词与长调这两个概念划分标准不同,内涵也不一样。可参见陶尔夫、诸葛忆兵:《北宋词史》,哈尔滨:黑龙江教育出版社2002年版,第209—211页。本文所讨论的对象多为慢词又为长调,但以"慢词"概念概之。

论领字的作用,笔者则试图同时研究领字在节奏、句法、结构三个层次上的作用,以及三者之间的内在关系。通过仔细比较领字在小令和慢词中的不同作用,笔者将展示慢词如何因领字使用而引入许多新的节奏、句法、结构,从而创造出比小令"言更繁而意更深广"的艺术境界。

## 一、领字与慢词节奏

领字是否先在小令里出现然后进入慢词?还是在柳永创新慢词之后,领字再从慢词进入小令,影响小令的创作呢?这大概是一个难以下定论的问题。目前已有研究通过大量计算统计数据表明柳永之前已有领字的出现,但是使用领字的风气却似乎是通过柳永的慢词创作而形成的。①一至三字领在慢词中用得更多,而其作用又与在小令中所见的情况有所不同。小令的领字往往所"领"的仅仅是单个诗句,而不是慢词中以领字领起一段一阕。然而,就对韵律节奏影响而言,小令领字和慢词领字的作用大致是相同的。下面让我们来看看一、二、三字领如何分别与不同数量的双音、三音词或词组结合,形成各种新的节奏。

### (一)一字领与 1 +4 节奏

在唐宋词中,一字领的数量是相当大的。元人陆辅之《词旨》就总结出三十三个常用单个领字:

任 看 正 待 乍 怕 总 问 爱 奈 似 但 料 想 更 算 况 怅 快 早 尽
嗟 凭 叹 方 将 未 已 应 若 莫 念 甚②

由这三十三个字可见,词之领字多为仄声,且多为口语之辞。词类则是以副词、动词、连词为主。各类领字在慢词中用得多,在小令中用得少,这是历来学者的共识。最近又有学者开发出计算器软件,对唐宋词中领字进行全面的量化统计,得出的结果显示,在 943 种含有领字的词牌中,"58 字以内的小令共有 188 种,占 19.94%"。③ 在这些 188 种词牌中,一字领所占的比例可能是最高的,因为许多形式上的三字领中,往往只有一字真正起着领字作用。

在小令及慢词中,一字领后接四言的情况十分常见,如下例:

**例 1:欧阳修 《清商怨》④**

关河愁思望处满。渐/素秋向晚。雁过南云,行人回泪眼。　　双鸾衾裯悔展。夜又永、枕孤人远。梦未成归,梅花闻塞管。

"渐/素秋向晚"是 1 +4 的五言句。这种句子结构与定型的 2 +3 五言诗句不同,由于单音不构成音步,故只能视为散文句。据笔者的统计,在五言体尚未出现的《诗经》中就有 1 +4 五言句 193 例,故将这些句子视为词体 1 +4 的领字句的一个源头是没有问题的。⑤从功用上来看,《诗经》的 1 +4 句中,上一并没有真正扩充下四的表达的内容,其作用主要改变下四的语法功用,使之从独立的肯定句变成从句、疑问句、否定句等形式。与此情况相反,欧阳修的《清商怨》中上一字"渐"则为形容性的副词,直接拓展了下四的内容,"渐/素秋向晚"在内容上道出了秋日傍晚渐渐日暮的程度。领字"渐"与所领部分的紧密关系还可从柳永慢词《八声甘州》"**渐**<u>霜风凄惨,关河冷落,残照当楼</u>"得到进一步佐证。在这句中,领字"渐"统领三句,即"**渐**霜风凄惨,(**渐**)关河冷落,(**渐**)残照当楼。"

---

① 罗凤珠、曹伟政:《唐宋词单字领字研究》,《语言与语言学》,2008 年第 2 期,第 189—220 页。

② 陆辅之:《词旨》,《词话丛编》第一册,第 341—342 页。

③ 罗凤珠、曹伟政:《唐宋词单字领字研究》,《语言与语言学》,2008 年第 2 期,第 203 页。

④ 本文中宋词引证及例句均选自唐圭璋编:《全宋词》,北京:中华书局 1965 年版。唐及五代时作品例证选自曾昭岷等编:《全唐五代词》,北京:中华书局 1999 年版。页码不再一一标出。

⑤ 蔡宗齐:《早期五言诗的现代诠释——节奏、句式、结构、诗境》,《中国文哲研究集刊》第 44 期(2015 年 3 月),第 4—9 页。

五言古、律诗的节奏均是 2 +3,而在词里由于领字的出现,使得许多五言句的节奏变为 1 +4。虽然《诗经》的五言句多数呈现 1 +4 结构,但尚没有形成固定的韵律节奏,故应视为处于从散文句到诗句转化的初步阶段。然而到了词的时代,这样的 1 +4 已然成为一种崭新的、词人自觉地大量使用的韵律节奏了。因此可见,所谓节奏、句法、结构的演变并非总是线性的发展,不同诗体的节奏、句法等均有不同的、或早或晚的源头。这里 1 +4 节奏虽然在《诗经》中也有,然而现在已经成为词体专属的韵律节奏了。

**(二)三字领与 3 +3 节奏**

词谱经常用顿号把句首三字后的句读标示出来,而句读前的部分常被称为三字领。但此称谓不甚准确,因为其中三字并非都起引领下部分的作用。例如,以下三例中,前面是领字(用黑体标示),而后面则是其所领的部分(用底线标示)。严格地按意义来定,这几首是用了二字领,因为“且莫”“最好”是固定的词组,而“扫”“恁”“是”则是所领部分的第一个字而已。由此可见,称顿号前部分为“三字顿”更为合理。然而,为了避免产生误解,笔者以下仍沿用“三字领”的说法。

**例 2:林逋　霜天晓角**

冰清霜洁。昨夜梅花发。甚处玉龙三弄。声摇动、枝头月。　　梦绝。金兽爇。晓寒兰烬灭。要卷珠帘清赏,**且莫**扫、阶前雪。

**例 3:王安石 《生查子》**

雨打江南树。一夜花开无数。绿叶渐成阴,下有游人归路。　　与君相逢处。不道春将暮。把酒祝东风,**且莫**恁、匆匆去。

**例 4:周邦彦 《风来朝》**

逗晓看娇面。小窗深、弄明未遍。爱残朱宿粉云鬟乱。**最好**是、帐中见。　　说梦双蛾微敛。锦衾温、酒香未断。待起难舍拚。任日炙、画栏暖。

按照语义节奏,三个领字句都是 2 +4 句:“且莫/扫阶前雪”“且莫/恁匆匆去”“最好/是帐中见”。值得特别注意的是,这三句的下四不是 2 +2 的诗句,而是典型的 1 +3 散文句(扫/阶前雪、恁/匆匆去、是/帐中见)。这点搞清楚了,那么就可了解到,词谱编者在三字后加顿号用心良苦。他们是希望词吟唱时在句子正中加以停顿,从而人为地创造出一种新的 3 +3 的六言节奏。在诗体中,两个相连的三言句总被视为两个独立的三言句,而不是一个六言句的两部分,原因是诗体中三言句基本都有自己独立完整意义。但在词体之中,用顿号划出的领字部分通常包括下面部分的一或两个字,因而领字部分就无法视为单独的三言,这样就可倒逼出新的 3 +3 的六言节奏。同样,如果形式的三字领中含有意义上应该归所领部分的两个字,那么意义上的领字实是一字领,如以下两例:

**例 5:毛文锡 《恋情深》**

玉殿春浓花烂熳。簇神仙伴。罗裙窣地缕黄金。奏清音。　　酒阑歌罢两沉沉。一笑动君心。**永**愿作、鸳鸯伴,恋情深。①

**例 6:李之仪 《卜算子》**

我住长江头,君住长江尾。日日思君不见君,共饮长江水。　　此水几时休,此恨何时已。只愿君心似我心,**定**不负、相思意。②

以上两个领字句实为 1 +5 散文句(“永/愿作鸳鸯伴”、“定/不负相思意”),因为上一不构成音步,严格地说不可视为诗句。但通过使用顿号,强行把后面的五言部分拦腰打断,人为地创造出新的 3 +3 的诗歌节奏。

---

① 《全宋词》版本中没有顿号。这个顿号是据《钦定词谱》里面“卜算子”词牌加上的。

② 《全宋词》版本中没有顿号。这个顿号是据《钦定词谱》里面“卜算子”词牌加上的。

### (三)三字领与 3 +4 节奏

“三字领” + 四言的组合在小令已大量出现,在慢词中的使用就更为频繁。此组合可以把更多的散文句加以诗化,如以下三首词所示:

**例 7:柳永 《甘草子》**

秋暮。乱洒衰荷,颗颗真珠雨。雨过月华生,冷彻鸳鸯浦。　　池上凭栏愁无侣。**奈**此个、单栖情绪。却傍金笼共鹦鹉。念粉郎言语。

**例 8:晁补之《金凤钩》**

春辞我向何处。**怪**草草、夜来风雨。一簪华发,少欢饶恨,无计殢春且住。　　春回常恨寻无路。**试**向我、小园徐步。一阑红药,倚风含露。春自未曾归去。

**例 9:朱敦儒 《恋绣衾》**

木落江南感未平。雨萧萧、衰鬓到今。甚处是长安路,**水**连空、山锁暮云。　　老人对酒今如此,一番**新**、残梦暗惊。又是洒黄花泪,**问**明年、此会怎生。

头两个“三字领”中的领字为一字领,而随后的分别是标准的六言:“奈/此个单栖情绪”“怪/草草夜来风雨”“新/一番残梦暗惊”(“一番新”为“新一番”的倒装)。六言部分是标准的 2 +2 +2 的六言诗句,但“三字领”破坏了此节奏,取而代之的是 3 +4 的新节奏。“向/我小园徐步”一句更加复杂些,因为此六言不是诗句,而是 1 +3 +2 的散文句(“向/我小园/徐步”)。同样,“水/连空山锁暮云”中的六言则是两个三言诗句(连/空山//锁/暮云)。

从以上的例子,我们还可以注意到,“三字领”之中出现了词体中较少用的倒装句。朱敦儒《恋绣衾》把“新一番”倒装为“一番新”;而晁补之《金凤钩》则把“怪夜来风雨草草”倒装为“怪草草、夜来风雨”。这里将“草草”副词前置,从而加重了“草草”二字,突出了对一夜风雨之急促草草之怨闷之情。不过,词中这类倒装句主要的目的是加强情感抒发的炽热度,并非是创造出近体诗中那种虚实相生的歧义。

另外,我们还可以发现,“三字领”中并非一定有口语化的虚词领字,如朱敦儒《恋绣衾》“雨萧萧、衰鬓到今”一句。这句颇有七言近体诗中的“上三下四格”的韵味。五言、七言诗句的节奏往往为上二下三,上四下三,但有时有些诗句并不如此分,折句就产生了,折句即所谓折腰句法。元韦居安《梅磵诗话》云:

**例 10:**七言律诗有上三下四格,谓之折腰句。白乐天守吴门日,答客问杭州诗云:“大屋檐多装雁齿,小航船亦画龙头。”欧阳公诗云:“静爱竹时来野寺,独寻春偶到溪桥。”卢赞元《雨》诗:“想行客过溪桥滑,免老农忧麦陇干。”刘后村《卫生》诗云:“采下菊宜为枕睡,碾来芎可入茶尝。”《胡琴》诗云:“出山云各行其志,近水梅先得我心。”皆此格也。①

以上这段中,欧阳公诗之“静爱竹时来野寺,独寻春偶到溪桥”是典型的折腰句法,第三字之后为句读,即断句于此,为意义上的中断。前后两个部分意义上有联系,但并不紧密,如“静爱竹”与“时来野寺”,又如“独寻春”与“偶到溪桥”是意义上相互独立的两个短语。将以上讨论的词 3 +4 句与诗的折腰句相比较,我们不难看出两者本质的区别。而这区别可以“折腰”的概念来论。诗句的折腰不过是表面层次的折腰,由于诗体中没有建立 3 +4 的韵律节奏,这类句子在诵读时仍会以 4 +3 来念。所以,诗句的折腰仅指语义节奏与韵律节奏分家而已,即按 4 +3 诵读,而按 3 +4 断句。相反,词体的 3 +4 是由词谱固定下来的、吟唱时自然遵守的韵律节奏,较之诗体可视为彻头彻尾的折腰。另外,由于“三字领”之中名副其实的领字经常不足三字,因而又多了一重折腰,那就是词 3 +4 句中的断句又与 3 +4 的韵律节奏相悖,如“**无计**使、哀弦寄语”(张先《惜双双》)一句。

---

① 韦居安:《梅磵诗话》,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 545 页。

从审美的角度来看,词 3 +4 句的双重折腰创造出最大程度的、最佳的陌生化效果。平淡无奇的句子一经如此双重折腰,似乎就可变为神奇,可以让听众和读者同时跳出“雅言”和“俗语”( 主要见于领字部分 )的樊篱,进入到在日常俚俗生活和以往高雅文本中都不存在的虚与实、俗与雅相互结合,音文皆美的词境。大概正因如此,3 +4 句尤为词人喜爱,被视为最体现词本色的艺术特点之一。①

## 二、领字与慢词句法

日本学者松浦友久评论中国诗歌的特点时说:“中国诗韵律结构与中国语的特点关系最为密切;同样地,与韵律结构有着不可分割的关系的抒情结构,恐怕也深深地受到它的影响。”②汉诗节奏是怎样深深地影响抒情结构的呢? 两者不可分割的关系是怎样形成的呢? 笔者认为,连接韵律结构和抒情结构的纽带是句子结构。

汉语中有主谓和题评两大类句型。主谓句型的概念大家都很熟悉,这里无须解释。除了主谓句型,汉语中还有一种西方语言中没有的非主谓句型,即著名语言学家赵元任所称的题评( 题语 + 评语;topic + comment )句型。赵先生举出了三个例子说明题评句的特征:“这事早发表了”;“这瓜吃着很甜”;“人家是丰年”。在这类句子中,形式主语( 这事、这瓜、人家 )不是一个主动的施事者,而是“被动”地受观察评论的一件东西,一个场景,或者一个事件,故称为“题语”。题语之后的形式谓语( 发表、吃着、是 )不是题语自身的“行为或状态”,而是则指说话人对“题语”所作的评述,故称为“评语”。笔者认为,“评语”更多地反映出说话或撰写人的对题语的态度或情感反应,而不是“题”本身的状况。这一倾向在诗歌中尤为明显。题与评之间没有真正的谓语,正强调了两者之间是在时空上往往是互不相连的,而且没有因果的关系。说话人或撰写人在深刻地体察事物之际,通过类推与联想,将互不相干的题语与评语紧密地结合在一起。这种体察方式与时间—逻辑轴在线展开的动作或认知过程是很不同的。题评结构倾向于在读者的脑海中再现作者的所思所感。正是因为题评的句型拥有这种突出的感发人心的力量,自然《诗经》以来诗人都爱用之抒情达意。

在汉诗传统中,每种诗体都有其独特的韵律节奏,而每种主要韵律节奏都催生出各种独特的主谓和题评句式,展现出愈加复杂的时空及主客观关系,营造出各种各样美轮美奂的诗境。笔者先前对四言诗、五言古诗、五律、七律以及小令艺术形式的分析,无不一一证明了韵律节奏与句法之间内在的因果关系。同样,在慢词之中我们也可以清楚地观察到,领字使用不仅造就了 1 +4、3 +3、3 +4 等崭新的韵律节奏,而且还催生出种种与之相对应的主谓和题评句式。

### ( 一 )一字领与头小尾大的主谓句群

一字领经常是及物动词,而后面所领的部分自然是其宾语或宾语从句。在小令之中,一字领通常只领一个简单主谓句,因而领字和所领部分结合为一个头小尾大的复合主谓句, 如“关河愁思望处满。**渐/素秋向晚**”( 例 1 )。由于慢词中一字领通常领两三个平行或递进的句子,所以领字和所领部分合起来便构成一种独特的、头小尾大的主谓句群,如柳永《八声甘州》中三例所示:“**对**潇潇、暮雨洒江天,一番洗清秋……**望**故乡渺邈,归思难收……**叹**年来踪迹,何事苦淹留。”三例的一字领全是描述词人身体动作的及物动词,而所领部分则可称为大体平行、但具有不同程度递进意义的两句。“潇潇暮雨洒江

---

① 《步蟾宫》等六种完全沿用七律格式的词牌,虽然也是五十六字,然而句法上均有上三下四的重大变化,如《步蟾宫》上下两片的第二、四句均可断为三、四两个短句。由此可见,词人是有意另创新节奏,与诗七言句的 4 + 3 节奏分庭抗礼。详见蔡宗齐:《小令词牌和节奏研究——从与近体诗关系的角度展开》,《文史哲》2015 年第 3 期,第 54—56 页。

② 松浦友久:《中国诗的性格——诗与语言》,蒋寅编译:《日本学者中国诗学论集》,南京:凤凰出版社 2008 年版,第 18 页。

天,一番洗清秋”先直述雨况,然后加上夸张的描写。另外两例中的递进关系则更为明显,首句写景或叙事,次句则转为抒情。

这种头小尾大的、谓宾式的复合主谓句其实在从前的诗体中也有使用。《楚辞》中“骚体”就包括不少这类的主谓句,往往是第一个字为单音动词,随后以很长的宾语部分加之,如“恐/年岁之不吾与”“惟/草木之零落兮”“恐/美人之迟暮”这些名句。后来的辞赋作家也承继了这一特色,赋体中往往可以看到类似的主谓句式:以一个单音动词开头,以较长的宾语结构随之。批评家往往认为词体,尤其是慢词,受到了赋体的影响,是否真的如此此处暂不下定论,但是从领字的用法可以看到,词体和楚辞的骚体确有关联,“对潇潇暮雨洒江天,一番洗清秋”便可视为是对楚辞骚体头小尾大主谓句式的扩张。

在慢词,动词性质的一字、二字领还可以领特长句,而这种用法尤为辛弃疾所钟爱。这里聊举两例:“算只有殷勤,画檐蛛网,尽日惹飞絮。”(《摸鱼儿》);“却笑东风从此,便熏梅染柳,更没些闲。闲时又来镜里,转变朱颜。”(《汉宫春》)。纯粹从语义的角度来看,“算”“却笑”两个领字所领的都是一个很长的谓宾句:

**例 11:**算/只有殷勤画檐蛛网尽日惹飞絮。

**例 12:**却笑/东风从此便熏梅染柳,更没些闲。闲时又来镜里转变朱颜。

苏东坡以诗为词,稼轩则酷爱以文为词。东坡经常是三、五、七言句混合使用,犹如散文,故又予人“以文为词”的印象。不过,与东坡诗化的“文”不同,稼轩之“文”则通常是名副其实的散文句。在以上两例中,领字所领部分,不管论句子长度还是语义节奏,都堪称地地道道的散文句。然而,当这些散长句放入两个词牌之中,词牌固定的停顿就硬生生地将它们打断成几截,使之变为标准的四、五、六言诗句,从而分别形成的 5 +4 +5(例 11)和 6 +5 +4 +4 +6(例 12)的诗行节奏。从语义的角度来看,将散文长句裁断为多行短小而入韵诗句的手法,与西方诗歌中所用的“句子的跨行接续”(enjambment)相似。与西方诗歌这种手法相近,跨越多行的散文主谓句,往往是意思说了一半,却随着诗行的完结而猝然停顿,从而取得一种特别的陌生化效果。这种跨越三行甚至四行,富有陌生化效果的主谓句,多见于稼轩以文为词的慢词中,似乎可以视为辛词的一大特色。

**(二)一字领与头小尾大的题评节段**

领字在柳永所创的慢词中大量出现,显然与配乐演唱有密切关系。当乐伎演唱柳永慢词作品时,领字便是演唱时大声着重而且停顿较长的字。在演唱或吟诵过程中,领字之后拖长的停顿势必会影响听众对作品意义的接收。一方面,大声着重和拖长领字自然会让听众视之为近乎独立的意义单位,加上领字之后的长停顿,领字与所领部分难免会产生一定程度的意义断裂,从而形成一种隐性的题评结构,唤起听众强烈的情感反应。如果领字从及物动词变为其他词类,那么领字与所领部分的断裂就愈加明显,两者就构成一种显性的题评结构。柳永《八声甘州》“渐霜风凄惨,关河冷落,残照当楼”一句就是一个显著的例子。此句显然无法作主谓句解,“渐”即非谓语动词,而所领部分亦非领字的宾语。但若把此句解释为题评节段则十分合理贴切。领字“渐”是题语,借演唱因素的感叹语气点出词人的惜时的情感,“霜风凄惨,关河冷落,残照当楼”则是用景物作评语,将词人的情感投射入景物之中。

头小尾大的题评句其实我们并不会觉得陌生,在《诗经》与《楚辞》的诗句中也可得见其雏形。我们先看《诗经》中的例子:“**肇**/允彼桃虫”《周颂·小毖》;“**泂**/酌彼行潦”《大雅·泂酌》;“缁衣之宜兮,**敝**/予又改为兮”《郑风·缁衣》。前三例结构上均是头小尾大的题评句,均是一字为题语,而后接评语。“**肇**/允彼桃虫”开头第一字则是开始之意,为题语;而“**泂**/酌彼行潦”开头第一字意思是遥远之意,作题语用,而后面部份则是题语之评语。最后一个例子的“缁衣之宜兮,敝/予又改为兮”中“敝”意思为“旧”。将“敝”与下文合为一组,则构成一个题评句。“敝”以形容词作题语,而下接部分为评语,表达诗人对“旧”的反应。“渐霜风凄紧,关河冷落,残照当楼”与这三例的句式基本一致,均是以副词或形容

词作题语，领出主谓分句作评语，而整个句子则构成一个头小尾大的题评句。

慢词中一、二字领造就了头小尾大式的题评句或题评节段，而这种题评结构与小令中常见的头大尾小式题评句形成鲜明的对照。在小令头大尾小的题评句之中，“头大”是指对景物或事件的详细描述构成题语，而“尾小”是指词人用简赅的评语（通常是二言句）来表达自己对题语的情感反应，如温庭筠《诉衷情》所示：“莺语。花舞。春昼午。雨霏微。金带枕。宫锦。凤皇帷。柳弱燕交飞。**依依**。辽阳音信稀。梦中归。”“依依”这个二言的评语生动地传达了一位少妇凝视窗外春色、端详闺房床帏时的感情状态。类似头大尾小的题评句式又可见苏轼《定风波》中“竹杖芒鞋轻胜马，谁怕”、辛弃疾《南乡子·登京口北固亭有怀》中“千古兴亡多少事，悠悠”等名句。① 这种头大尾小的题评句式在慢词中则并不常见，慢词中采用的往往是领字开头、头小尾大的题评句。

**（三）三字领的题语化与头小尾大题评节段**

在柳永等北宋词人的慢词之中，三字领出现的频率很高，而且经常是在一篇作品之中连用几个三字领，如柳永《雨霖铃》：

**例 13**：寒蝉凄切。**对**长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，**留恋处**、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。**念去去**、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。　　多情自古伤离别。**更那堪**、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。**此去经年**，应是良辰、好景虚设。**便纵有**、千种风情，更与何人说。

较之一、二字领，三字领具有更明显的题语化的倾向。所谓“题语化”是指三字领逐渐从单句的一部分演变为一个独立抒情的单位，其功用如同题评句中的题语一样，起着呼唤注意的作用，而其所领的部分又同步地经历了“评语”化，即演变为对三字领所提示的情感进行更加详细透彻的抒发和描述。这两种演变可以合称为“题评化”。“**更那堪**、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。”一句提供了这种题评化的明显例证。从机械的句子分析角度来看，“更那堪”仅仅领“冷落清秋节”一句，而与后面的两行无关。然而，在倾听这段的演唱或阅读这段本文之时，我们自然会将“今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月”视为对“更那堪”所唤起的想象。因此，这个节段就在我们倾听或阅读过程中演变为一个题评节段了。

造成三字领题评化的原因是什么？笔者认为有三个主要的原因。其一，演唱吟诵中用重音和拖长的停顿强调三字领，自然加强了它的独立性。其二，三字领在语义上比一、二领更为完整独立，如“念去去”“更那堪”“便纵有”都是相当完整的意义单位。其三，三字领所领多句之间的关系变得更加紧密一致。在小令之中，三字领通常仅能领起一句，因为下面一句往往是一个兀突的转折，如杨无咎《于中好》开头所用的两个三字领所示：“溅溅不注溪流素。**忆曾记**、碧桃红露。别来寂寞朝朝暮。**恨遮乱**，当时路。”“忆曾记”仅仅领起“碧桃红露”，而然后的“别来寂寞朝朝暮”则又转换了话题，与上文无关。随后的“恨遮乱”也仅仅领“当时路”。柳永《雨霖铃》的情况与此截然不同。“念去去”所领起的不止“千里烟波”一句，还有“暮霭沉沉楚天阔”的进一步描写。“更那堪”所领三句相互连贯，一气呵成，成为感人至深的评语。

慢词的题评句段虽然比起小令而言可算是一种创新，实则在以前的诗体中也有其滥觞。《楚辞》中宋玉的《九辩》前六句为：“**悲哉**秋之为气也！**萧瑟兮**草木摇落而变衰，**憭栗兮**若在远行，**登山临水兮**送将归，**泬寥兮**天高而气清，**寂寥兮**收潦而水清”均是以双音的感叹或连绵词（加粗下划线部分）开头，然后发以议论，实为先说题语，直抒胸臆，而后以各种景色描写的评语发以议论。《楚辞》中这种题评句式可视为慢词题评节句段的滥觞，《楚辞》题评句式与慢词题评段的渊源关系，可见一斑。

---

① 对这种题评句式的详尽讨论，可参见蔡宗齐：《小令语言艺术研究：结构与词境》，《文学评论》2017 年第 2 期，第 192—194 页。

## 三、领字与慢词结构

领字在给慢词所带来的各种艺术创新之中，意义最为深远莫过于其结构之质变。这里所谈结构，指的是整篇词作所有节段及上（中）下阕之组织。严格地说，词是到了慢词才发展出自己独一无二的结构。在此之前，词的结构始终未能冲破诗体结构的桎梏。《诗经》发展了两种诗体的原型结构，即序列结构（以大雅赋体所代表）和重章迭句式的迭加结构（以国风比兴体所代表），而后者又衍生出二元结构和非重复迭加结构的雏形。① 汉代以来蓬勃发展的五、七言古诗（包括乐府）采用的二元、非重复迭、序列三种基本结构，以及三者不同程度的变体。五、七言近体诗“起承转合”的结构实际上是二元、非重复迭、序列三种结构的混合体，而三者中孰显孰隐因具体作品而异。② 在诗体结构的巨大影响之下，小令结构也沿用了二元、非重复迭、序列结构，但成功地对序列结构加以抒情化，使这个在诗体中最不受重视的结构变为最能代表小令本色的结构。③ 到了柳永所创的慢词，领字的作用从句法层次扩展到结构层次，由于领字连串地使用，而领字和所领部分又演变为题评节段，一种罕见连环式迭加结构便应运而生。这种结构前所未有、后无来者，堪称中国诗歌史上的一朵奇葩。在柳永之后，随着领字的蜕变和消失，在诗体结构影响回流的情况下，柳氏连环式迭加结构又衍出二元体迭加、序列迭加结构。本节将以柳永、苏东坡、李清照的名作为例，详细分析这三种慢词结构的特点。

### （一）领字与连环式迭加结构：题评节段的组合

柳永《八声甘州》是使用连环式迭加结构的一个典型例子。藉助列表的方式，我们可以重现柳氏搭建连环式迭加结构的过程。

例 14：柳永 八声甘州

| | |
|---|---|
| 对⟹ | 潇潇、暮雨洒江天，一番洗清秋。 |
| ↓ | |
| 渐⟹ | 霜风凄惨，关河冷落，残照当楼。 |
| ↓ | |
| 是处⟹ | 红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。 |
| ↓ | |
| 不忍⟹ | 登高临远， |
| ↓ | |
| 望⟹ | ____故乡渺邈，归思难收。 |
| ↓ | |
| 叹⟹ | 年来踪迹，何事苦淹留。 |
| ↓ | |
| 想佳人、⟹ | 妆楼颙望， |
| ↓ | |
| 误几回、⟹ | 天际识归舟。 |
| ↓ | |
| 争知我、⟹ | 倚栏干处，正恁凝愁。 |

① 蔡宗齐：《中国诗文的声音与意义》，《岭南学报》第 5 期专辑《声音音与意义：中国古典诗文新探》，上海：上海古籍出版社 2016 年版，第 319—325 页。

② 蔡宗齐：《七言律诗节奏、句法、结构新论》，《学术月刊》2017 年第 2 期，第 149—152 页。

③ 蔡宗齐：《小令语言艺术研究：结构与词境》，《文学评论》2017 年第 2 期，第 189—196 页。

上表横向箭头表示领字与所领部分的关系。上阕中,首个一字领“对”描绘的是词人自己的观物的动作,并领出“潇潇暮雨洒江天,一番洗清秋”为景色片段,概括式抒写此时雨后物色;第二个一字领“渐”点出是词人对时节感觉,领出“霜风凄惨,关河冷落,残照当楼”三句,聚焦刻画时节变换中的风物。二字领“是处”则是更为具体的自我境况描写,从词人所“对”的景色转换到了词人所处的此时此地,所领“红衰翠减,苒苒物华休。惟有长江水,无语东流”是在具体层面上白描了时节更迭时的物华。因此,上片的三个领字领出的均是景物描写。下阕开头“不忍”亦是描写自己的心理活动,直接点出词人登高思乡,感叹时光匆匆。下句一字领“望”描写的同样是自己的动作,自己所望之处,故乡渺然不可见,归思绵绵。下一个一字领“叹”也是词人的情感动作,感叹人生蹉跎。随从是词人连用三个三字领:“想佳人”“误几回”“争知我”,表达出了作者复杂的想象活动。首先是设想佳人正在“妆楼颙望”天际江水。“误几回”是想象佳人一次次怀着爱人归来的美好愿望,希望可以认出词人所乘的归舟,然而每次都认错。最后,“争知我”又设想佳人难以得知词人正在“倚栏干处,正恁凝愁”,换言之,词人对佳人发问:你是否知道我正在此地亦是登高凝愁?

上下阕之中所有领字与所领部分都呈现出一种题评关系。所有领字都用非形象性言语点出不同的情感状态或活动,构成“题语,”而所领部分则作“评语”,用景语形象把把词人的心境呈现出来。上阕的景语纯粹是物华之描写;下阕的景语则是对人物活动的写照,而其中每一段都转换观察角度,先写词人想象佳人,然后换写佳人眺望思念词人,最后又在从自己的角度发问,眺望中佳人能否想象出词人此时此刻思念她的状况。显然,词人采用领字,成功营造了一个独特的三重视角,即词人看佳人、佳人看词人、词人( 想象中 )看佳人看词人。

上表中的竖向箭头表明词中所有领字之间的关系:对→渐→是处→不忍( 实词起领字的作用 )→望→叹→想佳人→误几回→争知我。由于这些领字均是词人自己的情感的白描,纵向地串起来就勾勒出词人情感发展的整个过程,而这些领字横向所领的景物人事也因而连成林林总总的一大片。换言之,词中的领字犹如一个连环,从横向与纵向将九个迭加的题评节段牢牢地套在一起,从而搭建出一个奇特的连环迭加结构。可以说,这种结构提供了前所未有的立体式抒情方法。所谓立体式抒情方法是说词人在两个不同的平面上抒情。一是抒情主体的平面,指词人忘记自我,倾注于观物感物,将情感投射入具体意象之中,营造出编织情景交融的“评语”。二是观察抒情主体之主体的平面。在用领字点出自己情感状态之时,词人实际上已从物我两忘的抒情想象中挑出来,从他者的角度来观察和“题”示自己的情感变化。在没有领字的诗体,以及领字尚未成为结构主干的小令之中,我们是难以找到这种涉及双重主体( double subjectivity )的抒情方法。在连环迭加结构中,两个不同抒情平面交错使用,词人一会儿引领我们徜徉于他所编织的情感物象世界之中,感受这位登高望远,叹息思乡的失意公子的心境,一会儿他又直言自己情感的起伏变化,从而使得全词达到跌宕起伏的强烈抒情效果。

《八声甘州》的题语是词人的情感状态和活动,而评语则是典型的景色或人事描写。柳永的另一首慢词《浪淘沙慢》篇幅较长,题语与评语部分也复杂许多,形成的情感进程也更为复杂。① 这首词分两阙,上阕九句,下阕十六句,制表如下。( 见下页 )

上阕由几个领字部分所领出的句段组成。“梦觉”为作者个人活动,之后的几句为景物描写,描写了词人寒夜酒醒,听取空阶夜雨点滴,如此这般凄凉景物。而后,“嗟因循”后面所接部份为粗略追忆,点出词人在寒雨夜半自我嗟叹、感伤身世,“负佳人”则引领读者进入作者不断自我嗟叹的内心,点出所嗟叹的内容,“便忍把”则更进一步,从对佳人的负疚进一步转为作者的心中忧戚,“陡顿”则提示了感情变化的阶段,词人的情感突然之间从负疚之情变为忧戚。下阕则以“愁极”开头,“愁极”二字领出下面部分的忧思,领出下面所刻画的当日恩爱缠绵之景,和上阕的追忆部分不同,这时的追忆全为各种细节

① 《全宋词》列该词的词牌为《浪淘沙》,没有“慢”字。

描写。“恰到如今”提示了转折,作者再次从过去回到现在,时间推移带来的是情感上从回忆恩爱回到了如今无奈之情,而这领出的则依然是景物描写。而“知何时”则领出作者对未来重聚的想象,想象未来某日与佳人重聚共诉别情的场景,领出的部分是充满细节的情景描写,却是想象中的情景,即词人在想象中与佳人重聚,在重聚中回忆现在的凄凉梦醒。和《八声甘州》类似,领字的结构作用在这里也较为明显,领字提示了时间之推移,也表达了情感之变化。“梦觉”“嗟因循”“负佳人”“便忍把”“陡顿”“愁极”“恰到如今”“知何时”或表达出作者感情变化的阶段,或提示了时间的变化,这些字有时候是时间副词,有时是表示转折比较的虚词词组,然而所有领字均表达了与作者思想、行动、情感有关的转折或变换或递进。

例 14: 柳永 浪淘沙慢

| | |
|---|---|
| 梦觉、⟹ | 透窗风一线，寒灯吹息。 |
| ⬇ | |
| 那堪⟹ | 酒醒，又闻空阶，夜雨频滴。 |
| ⬇ | |
| 嗟因循、⟹ | 久作天涯客。 |
| ⬇ | |
| 负佳人、⟹ | 几许盟言， |
| ⬇ | |
| 便忍把、➡ | 从前欢会， |
| ⬇ | |
| 陡顿⟹ | 翻成忧戚。 |
| ⬇ | |

---

| | |
|---|---|
| 愁极。⟹ | 再三追思，洞房深处，几度饮散歌阑，香暖鸳鸯被，岂暂时疏散，费伊心力。殢 |
| ⬇ | 云尤雨，有万般千种，相怜相惜。 |
| 恰到如今，⟹ | 天长漏永，无端自家疏隔。 |
| ⬇ | |
| 知何时、⟹ | 却拥秦云态，愿低帏昵枕，轻轻细说与，江乡夜夜，数寒更思忆。 |

在纵向上,这些领字联在一起,勾勒出作者感情发展的轮廓,而这样的纵向情感进程无疑比《八声甘州》更为复杂细致入微,或设想、或回忆、或转折、或退让、或去未来、或停滞于现实,同样是表达离愁,《浪淘沙慢》在情感上极为细致入微、曲折动人,而《八声甘州》则更为浓缩浓密。就时空安排而言,《浪淘沙慢》比《八声甘州》更为复杂,开篇是梦醒之后看到现在场景,不禁嗟叹,然后陷入回忆,想到回去的情景,随后又回到现实,最后幻想未来场景,一首词中有着现在、过去、未来三种时间维度,事件场景也因此得以切换,而如此种种都和词人情感进程有关,词人以领字将自己情感进程中所涉及的时间、场景、事件串联起来,这样的慢词上下阕不是按照某一序列而逐渐迭加,而是在现在、未来、过去之间进行连环追忆回想。

除了逐节分析之外,我们还可以将这首词上下阕都视为以二字领开头的题评章。“梦觉”一词可为题语,后面所有部分则是作者梦醒之后的各种想象片段,各种情感碎片,如此可谓“梦觉”的评语;而下阕中“愁极”则是情感描写,也可当作题语,下阕随后的所有部分则均围绕这样的情感展开想象或心情活动,后面的部分可当做评语。这样一来,上阕下阕均为题评语章,这首词因此就具有一个双重连环的迭加结构,即除了词中题评节段的连环,还有更大的两个题评章的连环。

领字则在连环式迭加结构中起到了提纲挈领,连接各个组成部分的作用。换句话说,柳永的几首慢

词中,由于领字的存在,全篇的筋骨脉络极为清楚,何段写过去或写未来或写现在均一眼得见,结构上来说,就是一环套一环的连环式迭加结构。这种连环式结构也招致不少批评,一般认为结构应是草蛇灰线,或隐或现,而柳词则并非如此,往往筋骨毕露。明末清初宋征璧尝曰:“词家之旨,妙在离合,语不离则调不变宕。情不合则绪不联贯。每见柳永,句句联合,意过久许,笔犹未休,此是其病。”①宋氏实则指出了柳永每句之间互相勾连导致了意已过笔未休。另一方面,也有学者认为这个这恰恰是柳永词的长处所在,如周济则认为“柳词总以平叙见长,或发端、或结尾、或换头,以一二语勾勒提掇,有千钧之力”。② 也就是说周济恰恰认为柳永以领字组织全章正表现了三变填词之笔力深厚。

**(二)领字蜕变与二元式迭加结构**

柳永虽然是认作将慢词形式发扬光大之人,但却也受到如李清照等人的诟病,认为其“词语尘下”,这说明柳永词中的领字无疑是较为口语化的。柳永之后,慢词得以成为词坛主流艺术形式,而随着词体的文人化雅化,柳永之后的词人在领字使用上则有时也许不用,有时也许少用。在使用领字之时往往不太唐突,不太采用较为俚俗的语言作为领字,并且领字与后面所领的部分之间隙和对比也并不那么明显。

南宋沈义父《乐府指迷》则云:“腔子多有句上合用虚字,如嗟字、奈字、况字、更字、又字、料字、想字、正字、甚字,用之不妨。如一词中两三次用之,便不好,谓之空头字。不若径用一静字,顶上道下来,句法又健,然不可多用。”③由此可知,起呼唤功能的字可为虚字,也可以是“静字”或说实字。随着柳永以后词人对领字的实字化雅化,其他形式的迭加结构也就出现于慢词之中。如苏东坡的名作《念奴娇》就呈现出一种二元式的迭加结构。

**例 15:苏轼 《念奴娇》**

大江东去,浪淘尽、千古风流人物。故垒西边,**人道是**,三国周郎赤壁。乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪。江山如画,一时多少豪杰。　　**遥想**公瑾当年,小乔初嫁了,雄姿英发。羽扇纶巾,**谈笑间**,强虏灰飞烟灭。故国神游,多情应笑我,早生华发。人间如梦,一尊还酹江月。④

上例中加粗部分为带有领字功能的字眼:“人道是”“谈笑间”。这两个部分虽然似乎也有领出后句的功用,然而与从前的三字领已经不同。首先,柳永慢词中的三字领部分往往自我独立,通常是单独的虚词或实词组成的口语化的短语,而且往往在三字领之后为句读。在这里,“人道是”“谈笑间”并非像之前的三字领一样为单独的短语,并不是口语化的词语。“人道是”为动词短语,“谈笑间”则是时间状语,与下面部分连在一起,形成完整的句子,只是与后面的短句有节奏上的停顿而已,这两个部分与后面的部分有明显的主谓关系。

其次,疑似二字领“遥想”与前面谈到的柳词中的二字领也不太一样,柳词中二字领往往带动了题评节段,而“遥想”与后面的部分形成紧密的动宾关系,可以称为主谓结构。总的说来,苏词的三字领与二字领都不是柳词中那种俚俗的口语,与后面所领起部分一起,所形成的都不是题评节段,而是主谓句段,因此,这首词全篇可以看作是主谓句群的组合。

和柳词的结构不同,苏轼的这首千古名作虽然是迭加结构,然而上阕写景、下阕言情,成为二元式迭加结构。全篇是不同景情片段之迭加,从现在到过去再回到现在,从大江壮阔到赤壁到当年周郎事迹,再到最后自己的华发早生,凡此种种,都证明此词的迭加结构使得词人可以自由在过去、现在、将来的时间节点上穿梭,随意变化。上片先写长江壮阔之景,写赤壁之物,然后从景物转向对过去的思考中,开始

---

① “品词”条,沈雄:《古今词话·词品下卷》,《词话丛编》第一册,第 850 页。

② 周济:《宋四家词选眉批》,《词话丛编》第二册,第 1651 页。

③ 沈义父:《乐府指迷》,《词话丛编》第一册,第 281—282 页。

④ 此词按通行版断句。

发思古之幽情。上片中不见柳词那种明显的领字,然而依然营造出波澜壮阔的怀古之景。下片则首先完全转入对当年周郎英雄事迹的回想,然后最后几句则转入对自己身世的思考。这种景情二元式迭加结构,显然受到了诗体二元结构影响,可见苏轼"以诗为词",在结构选择上也是如此。

**(三)领字蜕变与序列式迭加结构**

苏轼的词已然证明了领字的逐渐退化,苏词中领字少用或不用,然仍有类似领字功能的短句出现。而当领字蜕变至完全不用时,便出现了另一种主谓句群的组合,笔者称之为"序列式迭加结构",即"线性迭加结构",如下面这首所示:

**例 16:李清照 《声声慢》**

寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候,最难将息。三杯两盏淡酒,**怎敌他**、晚来风急。**雁过也**,正伤心,却是旧时相识。　满地黄花堆积。**憔悴损**,如今有谁忺摘?守着窗儿,独自怎生得黑。梧桐更兼细雨,**到黄昏**、点点滴滴。**这次第**,怎一个、愁字了得。

依《钦定词谱》,《声声慢》词牌"有平韵、仄韵两体,平韵者,以晁补之、吴文英、王沂孙词为正体;仄韵者,以高观国词为正体"。而李清照这首词则是仄韵体。《钦定词谱》引这首词的时候断句上则与今人所编《全宋词》的句读不太一样。

不过,即使句读不一,这里粗体列出的字句仍然皆处于词的领字功能位置上,列出如下:"怎敌他""雁过也""憔悴损""到黄昏""这次第"。这五个三字句虽然处于类似领字的位置,然与柳永词作比,还是有不少区别。上阕中,虽然"怎敌他"在宋代依然算是俚俗的口语词汇,然而这个三字句与后文"晚来风急"则在意思上联系更为紧密,这个三字句与后面的四字句意思相连,形成了"动词 + 宾语"的动宾结构。以往柳三变词中,领字部分与所领部分在意思上联系并不密切,二者所形成的也往往是题评结构而非主谓结构。"雁过也"中的"也"一字在诗歌中少见,应该也并非宋人口语用词,这三字相比柳永词的俚俗三字领而言,是较为文雅的散文句,而所起的作用很明显并非领字作用,实则是对情景的景色描写字句。下阕中,"憔悴损"是对自己情状的描绘,"到黄昏"为时间状语,与前面东坡《念奴娇》的"谈笑间"类似,与后面的句子形成主谓结构;不过,"这次第"较为特殊,虽然也是时间状语,却是较为口语化的字句,和柳永词中的某些领字类似,似有领字功用,与后面句段形成题评关系,并且以此总结全篇。因此,从这里的分析,可见领字虽然开拓了慢词的新表达方式,然而柳永以后的词人在写作时则作出了不同的选择。

与前文所引的柳永词作比,苏轼词和李清照这首词中起领字功能的字句并不像柳永词那么明显,亦无法像前面几个例子一样作出极为明显的纵向全为领字、横向全为所领部分的那种表格,词体的结构也不是那种连环式结构,而仅仅只是序列式的迭加结构。因此,李清照与苏轼不像柳永,将词的筋骨组织外露,将词人的思绪是否在现在、还是在未来游荡都提示得那么清楚,比较而言,他们并没有藉助领字的功用组织思绪,而是将思绪发展进程隐于情景段落之中。

李清照这首词虽然没有柳永词中那种多功能意义的领字,却依然以迭加结构淋漓尽致地描绘了词人寡居生活的凄凉心境。类似的怨妇题材自古以来就已被中国诗人无数次反复写作,而李清照在这里依然对此题材加以创新,使得自己的这首成为千古名作。其主要创新之处在于将类似情感转换为声音意象,并加以层层迭加源自不同感官的意象。上片中,开头三句便连用了七个连绵词,这些连绵字与《诗经》中表示状态的连绵字不太一样,而是由既成的概念词迭加变成了这样的连绵字,通过这样的变化,词人将抽象的概念变为了富于感情的声音。而后几句中,词人对"乍暖还寒时候"这一气候与温度的触觉表现,并且通过具体意象表达"寒冷"的抽象概念,即暖酒几杯尚不能抵御晚间寒风。因此,词人通过特写生活中各种细节生动表达了寒冷天气。而上片的最后三句则是词人望向天空,看到飞过的大雁,大雁这一传统意象在中国诗歌中往往被用来描写分离之苦,在这儿也基本类似,词人听到大雁鸣叫,看到大雁,可以按照季节变化飞去另一处,正是伤心时候,不禁深感独居之凄凉。

上片主要以触觉、听觉、感觉来写凄凉之感,而下片则主要集中写视觉,听觉,词人看见院中黄花残落,不禁联想到自己,写自己独自孤单坐在窗边,而最后几句则写了词人的听觉,词人独自一人窗边听雨,细雨淅淅沥沥,落于梧桐树上,点滴细雨之声一直到黄昏,备感凄然。而最后词人不禁发出感叹,这一愁绪是无法以言语表达,同时最后一句在内容上也总结了全篇,因此,综上,我们可见李清照是以融入了不同感觉的各种意象不断迭加,以迭加而成的意象片段表达了词人之感觉经验,而这种愁绪则是序列式的,有发展进程的,是按照词人动作顺序组织起来的,是从院外到院内,从触觉到听觉到视觉到感觉变换而成。

## 四、慢词的境界

如果说不断追求“文约”而达到“意广”是诗体从远古至唐代总体发展的途径,那么词则是反其道而发展,文句由简到繁,词作篇幅从小令、中调、到长调不断扩张,如此推崇“文繁”的目的是超越诗体,创造出“意愈加深广”境界。唐五代及宋初时期,小令沿着这条发展路径推行诗歌革命,终于开辟出“文繁意愈广”的审美新天地。① 稍后柳永等人创立慢词,通过挖掘领字的特殊功能,引入更加丰富新颖的节奏、句法、结构,创造比小令“文更繁而意更深广”的词境。

为了展示慢词如何进一步拓宽加深小令的词境,我们不妨以辛弃疾小令名作《南乡子》为比照,分析他慢词名作《永遇乐》“文更繁而意更深广”的境界。

**例 17:辛弃疾《南乡子·登京口北固亭有怀》**

何处望神州。满眼风光北固楼。千古兴亡多少事,悠悠。不尽长江衮衮流。　　年少万兜鍪。坐断东南战未休。天下英雄谁敌手。曹刘。生子当如孙仲谋。

**例 18:辛弃疾《永遇乐·京口北固亭怀古》**

千古江山,英雄无觅,孙仲谋处。舞榭歌台,风流总被、雨打风吹去。斜阳草树,寻常巷陌,人道寄奴曾住。**想当年**,金戈铁马,气吞万里如虎。　　元嘉草草,封狼居胥,赢得仓皇北顾。四十三年,望中犹记、烽火扬州路。可堪回首,佛狸祠下,一片神鸦社鼓。**凭谁问**,廉颇老矣,尚能饭否。

两首名作出自同一人,几乎写于同时,而且都是登京口北固亭咏史之作。《南乡子》共 56 字,而《永遇乐》则共 104 字,比起《南乡子》多了近一倍。然而,后者所表达的“意”是否仅仅相当于前者的“意”的一倍?还是在更大程度上拓宽了词境?我们只需作一个简要的比较就可得出答案。

小令《南乡子》所咏之史仅一个典故,即咏孙仲谋霸业。而慢词《永遇乐》所咏之史事并非仅孙仲谋一人,而是两至三句换一事,上阕前半段写三国孙权京口霸业,而后半段则写刘裕北伐;下阕前三句写刘裕子刘义隆之事,其中第二句“封狼居胥”则又是以汉武帝时典故隐射刘义隆之仓促北伐;后三句则将刘裕与刘义隆之事典连贯而言,二者之间相隔恰好四十三年,然后紧接着三句回到现在,词人看到了当年北魏拓跋焘南侵刘宋时的行宫已然变成佛狸祠,最后三句则又用廉颇史实为典,自伤身世。在领字运用上,辛弃疾的这首慢词在每阙结尾处均使用了两个三字领(“想当年”“凭谁问”)将过去与现实联系起来。

两首词的结构也迥然有别。小令《南乡子》开头便交代了词人正在远望咏古,随后便全景描绘想象中过去之景象,整体上来说,这首小令采取了二元结构。上片写景,下片咏史。慢词《永遇乐》则采用序列迭加结构。词人咏史时,有现在、过去两种时间维度,过去与现在维度上则又有多个归属于不同时间的历史片段,因此,整首慢词可以看作是归属于多个时间点的历史片段迭加而成,慢词中过去的时间维度包含三国东吴、刘宋朝廷、北魏时期,而现实的时间维度则涵盖当下,也涵盖诗人多年前的抗金时期。整首词用典的大体序列与史实基本相符。

---

① 蔡宗齐:《小令语言艺术研究:结构与词境》,《文学评论》2017 年第 2 期,第 197—201 页。

稼轩词这样紧密的用典在过去的咏史词中似乎也并不多见,如上文所讨论的东坡《念奴娇》一词以诗为词,采用诗体风格的二元式迭加结构,而全文也仅咏东吴孙权一典。稼轩《永遇乐》的结构无疑是惨淡经营的产物。《历代词话》引《古今词话》载岳飞孙岳珂为稼轩座上客时,曾曰此首永遇乐词“微觉用事多耳”:“既而作永遇乐‘千古江山,英雄无觅,孙仲谋处’。特置酒招客,使妓按歌自击节,遍问客,必使摘其疵。客逊谢不可,或措一二语不契,又弗答。相台岳珂年最少……稼轩促膝使毕其说。珂曰:‘……新作微觉用事多耳。’稼轩大喜,谓座客曰:‘夫夫也,实中余痼。’乃味改其语,日数十易,累月未竟。”①

相比《南乡子》,《永遇乐》所涵盖的内容更为丰富,所咏之史事、所用的典故、所涉及的时间点数倍地增多,而所有这些时间片段或是典故均紧扣“英雄无觅”这一中心主题。词人因此可以将自己对史事的思考、对当下的喟叹表达得淋漓尽致,同时又自伤身世,感人至深地表达了个人情感。通过两首作品的比较,我们还可以清楚地看到,慢词词境产生这种深远变化,字数篇幅的增加仅是表层的外因,而真正的决定因素是其结构的彻底创新。其实,宋人自己早就注意到这点。《乐府指迷》“作大词与作小词法”条如此论述写大词与小词:“作大词,先须立间架,将事与意分定了。第一要起得好,中间只铺叙,过处要清新。最紧是末句,须是有一好出场方妙。作小词只要些新意,不可太高远,却易得古人句,同一要练句。”②此段谈慢词有起、有铺叙、有过、有结句,实际上是在探究慢词(即“大词”)迭加结构中不同节段之间的动态关系。正是有赖于迭加节段之间若即若离、时显时隐的互动,慢词作者才能利用有限的字数增幅来创造出比小令“意更深更广”的艺术境界。

(本文提取演讲中主要观点,门下陈婧同学协助对讲稿进行整理和补充,并录入查核各种引用材料。特此鸣谢。)

# The Lead Words and the Prosodic, Syntactic, and Structural Innovations in *Manci*-Poems

Cai Zongqi

(*Department of Chinese, Lingnan University, Hong Kong, China*)

**Abstract**: The use of lead words (领字) which were usually exclamatory oral phrases, brought about important innovations in the prosody, syntax, and structure of *Manci*-poems (慢词). On the prosodic level, lead words merged with a variable number of bisyllabic or trisyllabic content words and, aided with dense rhymes, formed three new poetic prosodic patterns: 1 + 4, 3 + 3, and 3 + 4. On the syntactic level, the use of lead words gave rise to distinct bottom-heavy sentence clusters: subject + predicate sentence clusters, and topic + comment sentence clusters. Of all the innovations that were brought about for the use of lead words, none was more important and profound than the birth of the three poetic structures that were unique to the *Manci* genre: an interlocking aggregate structure exemplified by Liu Yong's (柳永) *Manci* works, a binary aggregate structure, and a sequential aggregate structure. Thanks to these prosodic, syntactic, and structural innovations, Manci-poems became capable of evoking a kind of poetic vision that was of much greater scope and depth than what had been seen in earlier poetic genres.

**Key words**: artistic features of lead words (领字) and *Manci*-poem (慢词), prosody of *Manci*-poem, syntax of *Manci*-poem, structure of *Manci*-poem, poetic vision of *Manci*-poem

① 《历代词话》卷八“岳珂论辛词”条,《词话丛编》第二册,第 1236—1237 页。

② 《乐府指迷》“作大词与作小词法”条,《乐府指迷》,《词话丛编》第一册,第 283 页。